

Antonio José Faria Góis

Orientador:
Prof. Dr. Júlio Roberto
Katinsky

S

ÃO FRANCISCO e OS CAMINHOS DA PEDRA

116

pós-

RESUMO

A utilização da pedra, no período colonial, limitou-se bastante, em termos locais, à alvenaria e à cantaria, mas também ocorreu seu emprego como material, delimitado, em geral, às obras escultóricas complementares da arquitetura. Uma valorização e ampliação desse limite verificou-se com o lioz, assim como, mais especificamente, em Salvador, com o acréscimo de outros tipos de pedra, igualmente lusitanos e participantes da decoração ambiental. Essa contribuição tem, no conjunto conventual de São Francisco, uma interessante variedade de exemplos, por nós abordada no presente artigo, sendo nosso objetivo indicar dados mais específicos para o exame de um percurso histórico. Partindo do ambiente europeu – não circunscrito à metrópole portuguesa, mas a essa interligado –, tal percurso se reveste do caráter universal que honrosamente nos inclui, dando-nos a oportunidade de avaliar a dimensão cultural e a tradição técnica de obras que enriquecem nosso acervo.

PALAVRAS-CHAVE

Cruzeiro. Calcário. Marchetaria. Conjunto conventual. Lavabo. Pavimento.

SAN FRANCISCO Y LOS CAMINOS DE LA PIEDRA

pós- | 117

RESUMEN

La utilización de la piedra en el período colonial se ha limitado bastante, en los términos locales, a la albañilería y la cantería, pero ella también ha sido empleada como material, en general delimitado a las obras escultóricas adicionales de la Arquitectura. Un enriquecimiento y la ampliación de ese límite se ha verificado con el lioz y, más específicamente en Salvador, con la adición de otros tipos de piedra, igualmente lusitanos y participantes de la decoración ambiental. Esa mencionada contribución tiene en el conjunto conventual de San Francisco una interesante variedad de ejemplos, abordada por nosotros en el presente artículo, siendo nuestro objetivo indicar datos más específicos para el examen de un recorrido histórico. Tal recorrido, a partir del ambiente europeo – no circunscrito a la metrópoli portuguesa, sino a ella interligado –, se reviste del carácter universal que con honor nos incluye, dándonos la oportunidad de evaluar la dimensión cultural y la tradición técnica de las obras que enriquecen el nuestro acervo.

PALABRAS CLAVE

Crucero. Calcáreo. Marquetería. Conjunto conventual. Lavabo. Pavimento.

SÃO FRANCISCO AND THE STONE WAYS

ABSTRACT

During the Brazilian colonial era, stones were used locally primarily in construction and stonework, but also, to a lesser degree, as a material for sculpture works supplementary to architecture. While in general the Lioz limestone expanded this use, in Salvador in particular this stone was extensively used in decoration, together with other Portuguese stones. The use of this particular material is illustrated in the São Francisco Church and Convent and investigated in this paper with the purpose of establishing a timeline for these stones. Starting from their European origins – not limited to Lisbon but connected to this capital – the use of these stones takes on a universal character, which also includes Brazil, and which gives us the opportunity to assess the cultural importance and technical tradition of works that enrich our heritage.

KEY WORDS

Cross piece. Limestone. Incrust art. Convent ensemble. Wash-basin. Pavement.

INTRODUÇÃO

O tema proposto, acerca de diferentes modalidades de utilização da pedra na Bahia, e sobre sua procedência e constituição, implicou em tecer considerações de natureza histórica, técnica e artística. São análises relativas ao tratamento material e formal, devendo-se ressaltar que registros do emprego da pedra de cantaria em nossa arquitetura ocorrem a partir do século 17.

Assim, o estudo dos elementos – como frontispícios, pisos, lavabos, pias de água benta e planos de mesa, observando-se cada uma dessas ocorrências isoladamente – oferece-nos uma variedade de indicações, inclusive do ponto de vista compositivo, das possibilidades cromáticas e das conotações estilísticas, motivando que para cada um dos mencionados componentes seja reservado um diferente item. Entretanto, nosso estudo se concentra em dois exemplares arquitetônicos dos mais significativos, como oportunos núcleos de análise: o conjunto conventual de São Francisco e o edifício anexo da Irmandade da Ordem Terceira, ambos localizados no atual Centro Histórico de Salvador.

A edificação desse conjunto participa, em um panorama evolutivo de nossa arquitetura e arte, do ciclo das estruturas religiosas erguidas na então sede administrativa da colônia, no período classificado de monumental pelo historiador Robert Smith, aproximadamente de 1650 a 1750. A decoração do templo, característica do barroco lusitano, obedece ao ideal estético do interior revestido em talha dourada, sendo vista como uma de suas mais completas expressões. Já a igreja dos irmãos terceiros teve seu interior em talha todo reformado no século 19. Inserem-se eles no grupo de edifícios erguidos pela Ordem, os quais, seguindo o mesmo modelo estrutural, são a demonstração de uma arquitetura franciscana no Nordeste, *“uma das criações mais originais da arquitetura religiosa no Brasil”* (BAZIN, 1983, v. I, p. 137).

Faz-se evidente, no decorrer da análise, a existência de um vasto processo de difusão de técnicas manufatureiras, que as condições da época propiciavam. Ele se reflete, bem representado, em alguns tópicos de nosso trabalho, seja quanto ao lavabo da Sacristia da Ordem Terceira, seja quanto ao piso da capela-mor da igreja da Ordem Primeira. Julgamos, pois, oportuno esclarecer esse processo, o qual ocorreu a partir do século 16, no ambiente europeu, dedicando-lhe um item em que se delineiam a gênese da referida modalidade de pavimento e os caminhos dessa tradição artesanal renovada, enquanto a concepção formal e a execução à maneira de alcatifa são estudadas no item seguinte, impondo-se como assunto central do presente texto, ampliando-se, assim, sua abordagem. Tomamos, como fio condutor da exposição, um quadro evolutivo, ou baseado no simples critério cronológico, de referência aos diversos componentes mencionados.



Figura 1: Fachada da Ordem Terceira de São Francisco
Foto: Maurício Requião



Figura 2: Uma das duas pias de água benta, anexadas às colunas centrais de sustentação do coro, em brecha da Arrábida, na igreja conventual de São Francisco
Foto: Humberto Rocha

O ARENITO LOCAL E AS DUAS FACHADAS FRANCISCANAS

Elaborados em começo do século 18, os frontispícios se tornam, portanto, o objeto primeiro de nosso estudo.

Nas circunstâncias em que se verificou o processo de colonização, a inicial carência, em Salvador, de material construtivo teve sua solução complementada por meio do emprego de um “arenito local”, a fim de suprir a necessidade da pedra de cantaria, afeiçoada e lavrada para fins escultóricos. Trata-se de uma pedra sedimentar de origem marítima e que, portanto, apresenta inclusões fósseis de organismos marinhos e material clástico, manifestando-se, no caso específico, de modo esparsa, enquanto inclusões de seixos rolados. Sua consistência é a de um arenito de cimentação calcífera, segundo análise do Núcleo de Tecnologia da Preservação e Restauração (NTPR) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A propagação de seu uso está documentada em construções religiosas, como a Igreja da Santa Casa de Misericórdia, e em inúmeras cercaduras de portas e janelas do Centro Histórico de Salvador.

Na fachada da Ordem Terceira (Figura 1), o arenito local parece plenamente adaptado à execução do projeto do mestre carpinteiro construtor de retábulos, Gabriel Ribeiro, que, em 1701, foi “o vencedor do concurso público” (ALVES, 1948, p. 15), apresentando uma fachada-retábulo, magnífico exemplo então realizado, o que mais se aproxima dessa tipologia no ambiente luso-brasileiro. O estilo adotado assinala singularmente o momento de transição na arquitetura e arte, na Bahia, quando, no alvorecer do Setecentos, a nova tendência barroca se conjuga com elementos tardo-maneiristas da estrutura compositiva, o que ocorria também, provavelmente, em antigos altares da Ordem Terceira, hoje desaparecidos. Permanecem atualmente, contudo, como exemplos e testemunhas dessa transição, dois retábulos seiscentistas da atual Catedral Basílica de Salvador (GÓIS, 2005, p. 265-274).

Contígua à Ordem Terceira, situa-se a igreja do conjunto conventual de São Francisco (Figura 11), cuja fachada data de 1723. Empregou-se nela, igualmente, o arenito local, devido à doação, em 1710, de uma pedreira situada na Boa Viagem – península de Itapagipe, onde, posteriormente, foi erguida a Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem. Outros locais onde o mesmo arenito pode ser encontrado são “Jaguaribe e

Velha Boipeba” (SILVA, 2008, p. 106), sempre em território baiano, mas oferecendo alternativa de melhor qualidade, já que o trabalho escultórico minucioso, conforme acontece na Ordem Terceira, é incompatível com as inclusões fósseis. No diferente programa construtivo da igreja conventual, o movimentado frontão de cantaria, formando múltiplas volutas, liga-se ao da Ordem Terceira, sendo o elemento indicativo da adesão plena ao barroco.

Adentrando no templo, vemos – da mesma época e efetuadas no mesmo material, o arenito local – as colunas de sustentação do coro, elevadas sobre pilares de apoio, para dar maior ímpeto aos altos fustes, de esquema compositivo inspirado no Renascimento tardio (Figura 2).

PIAS DE ÁGUA BENTA EM PEDRA DA ARRÁBIDA

Aproximadamente dessa mesma época, centralizando e enriquecendo, com o colorido que lhes é próprio, a visão perspectiva da nave da igreja conventual, apresentam-se duas pias de água benta ofertadas por d. João V, que, em 1707, tornara-se o protetor da Província de Santo Antonio do Brasil.¹ Anexadas às colunas centrais de sustentação do coro, apresentam-se com uma elegante modulação da haste, encimada por três volutas, que acolhem a taça em forma de concha e refletem a permanência de soluções maneiristas no estilo joanino.

São elas realizadas em pedra portuguesa da Arrábida-Setúbal, local onde a presença franciscana se faz notar sob a forma de um eremitério. Constitui-se essa pedra em uma variedade de brecha, uma rocha sedimentar formada de material clástico, isto é, um acúmulo de fragmentos originários de outras rochas. Em idêntica pedra, é a mesa da Sala do Capítulo (Figura 3), dotada de tonalidades predominantemente ocre e avermelhadas.² Parece-nos válido, ainda, salientar que as brechas em geral – na maioria, provenientes da Ásia Menor – foram muito apreciadas, desde a Antiguidade, por seu efeito suntuoso.

¹ A Província de Santo Antonio do Brasil, segundo uma subdivisão franciscana do território nacional, compreendia, basicamente, a área costeira nordestina entre a Bahia e a Paraíba.

² Conforme documentado pela professora Maria Helena Flexor, “*grande parte da decoração da igreja data das décadas de 1730 e 1740*” (FLEXOR, 2009, p. 265).



Figura 3: Plano de mesa em brecha da Arrábida na Sala do Capítulo, conjunto conventual de São Francisco
Foto: Humberto Rocha



Figura 4: Lavabo da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco

Foto: Humberto Rocha

LAVABOS DE SACRISTIA — ORDEM TERCEIRA E CONJUNTO CONVENTUAL

Observemos, de início, que a tradição da qual resulta o lavabo da sacristia da Ordem Terceira, elaborado na primeira metade do século 18, parece-nos propor um desenvolvimento mais autóctone dessa arte lusa, como veremos adiante. Nele, o solene arcabouço, encimado pelo semicírculo de uma concha, é limitado por extensos modilhões nas laterais da parte sobre a pia e traz, em seu, conjunto, luxuriantes incrustações (Figura 4), centralizadas pelo brasão da Província de Santo Antonio do Brasil. A presença de papagaios e de meninos com aljavas segurando a coroa real propõe uma integração entre a colônia e a metrópole. Lembremos que a instituição laica – a Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco – congregava a elite da sociedade colonial. Na variedade dos recursos decorativos e minuciosidade do trabalho, verificamos a proximidade de técnicas artesanais advindas de uma tradição anterior. Ocorre que a História propõe possibilidades alternativas, e, no caso da Península Ibérica, essas são merecedoras de análise mais aprofundada, como é o exemplo da marca de séculos de dominação deixada pelos árabes e de seus resultados na marchetaria.

Lembremos, entretanto, que as incrustações associadas às incisões lineares negras, que encontramos na peça ora analisada, evocam uma variedade de objetos das assim chamadas “artes menores”, que se multiplicaram nos países europeus, desde a época medieval. Torna-se oportuno, a esse propósito, mencionar a técnica praticada pelos monges cartuxos, denominada, na Itália, “alla certosina”, imitando o mosaico muçulmano, com desenhos muito miúdos. Utilizavam o marfim, madrepérola, ossos, vários tipos de madeira, lâminas de metal. Um caráter polimatérico, que não condiz com a tradição clássica preexistente, sem dúvida, igualmente importante. Mas a marchetaria em pedra, praticada e cultivada na manufatura florentina implantada pelos Médicis no final no século 16, encontra, não somente ali, do ponto de vista técnico, um apoio fundamental. De outros locais da Itália e da Europa, diversos artesãos e artistas acorreram, convidados pelos Médicis, inicialmente visando às obras do mausoléu da família³.

O ambiente franciscano de Salvador propõe, de igual modo, algumas alternativas para o estudo da mesma arte, em sua diversificada manifestação. Temos que, no início do século 18, marchetarias em pedra foram muito utilizadas no sul de Portugal. Barras com motivos de meninos, coroas de flores e rolos de acanto encontram-se em capelas dessa época, na igreja de São Roque, em Lisboa.

Passando agora a observar o lavabo da sacristia da igreja conventual de São Francisco, do mesmo período, esse coordena seus elementos arquiteturais, assim

³ Foi assim que Jacopo Bilivert, entalhador de Delft, nos Países Baixos, e Jacopo Ligozzi, pintor naturalista vêneta, vieram a fornecer suas relevantes contribuições para aquele fundamental período estilístico, que se convencionou denominar de maneirista.



Figura 5: Lavabo da sacristia da igreja de São Francisco
Foto: Humberto Rocha

como procede na parte central da fachada da mesma igreja, na cadenciada subdivisão pelo cornijamento e movimentado frontão em volutas, característico das construções franciscanas. Toda a estrutura compositiva, como a agradável alternância de tonalidade, entre o lioz branco e o encarnadão, os modilhões laterais com folhas de acanto e anjinhos, o vivaz relevo com o emblema da Ordem, têm como fecho a forma oval ondulada da pia, a qual, com sua elegância setecentista, acentua o andamento perfilado das cornijas. Os dois mascarões, semidestruídos pelo reinserimento das torneiras, permitem ainda perceber a boa feitura (Figura 5).

No conjunto conventual de São Francisco, em Salvador, vemos, ainda, outro lavabo digno de nota, que precede o refeitório. Ele era abastecido por um depósito de água do lado externo, e a frequente utilização desgastou a parte inferior, referente à pia, que deixou de existir. Estruturado no austero estilo renascentista, distribui-se em retângulos emoldurados por cornijas, e consolos laterais lhe acentuam o movimento compositivo (Figura 6).

Completamente diferenciado é o lavabo anexo ao breve corredor que conduz à Sala do Capítulo (Figura 7). Trata-se esse de uma obra compósita, com pia de água benta na parte superior, que se articula em nastos de fita e mascarão central com um curioso cocar sobre a cabeça, análogo, na



Figura 6: Lavabo do refeitório do convento de São Francisco
Foto: Humberto Rocha



Figura 7: Lavabo e pia de água benta no corredor direcionado à Sala do Capítulo
Foto: Humberto Rocha

⁴ O colecionismo médico, aqui mencionado, coincide com o impulso decorrente dos estudos especulativos de minerais e rochas, iniciados na primeira metade do século 16 e que vieram a resultar nas modernas Mineralogia e Petrografia. Isso se verificou, quando o vínculo cultural estabelecido com a arte clássica assumiu uma nova feição, direcionando-se para a curiosidade científica, incluindo-se, nesse interesse, o que fosse capaz de causar a impressão de maravilha, como obra da natureza. Integra, como parte importante da História da Arte, a História do Colecionismo nas cortes europeias. Leia-se, a esse propósito, SCHLOSSER, J. von. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*. Traduzioni e note di Paola Di Paolo, Firenze: Biblioteca Sansoni, 1974.

⁵ A palavra italiana "opificio" é equivalente a "oficina", mas relativa à produção artesanal, conforme seu antigo significado. O *Opificio delle Pietre Dure* se honrava com a utilização de pedras silíceas, consideradas semipreciosas, por seu valor, beleza ornamental e grau de dureza, em geral entre 5 e 7, em uma escala de 1 a 10 (escala de Mohs), enquanto os mármore e calcários, de dureza menor, são considerados pedras macias e, consequentemente, mais fáceis de serem trabalhadas.

ingênua espontaneidade, aos dois mascarões do lavabo do refeitório. São execuções destinadas ao cotidiano dos frades, em locais só por eles frequentados, e realizadas no comum arenito baiano. Permitem-nos aqui recordar a presença africana no contexto das esculturas conventuais. Entalhadores da Guiné, de Camarões, do Congo, da Costa do Marfim e de Angola eram procurados, no mercado de escravos, e estimados pela capacidade técnica, devendo-se-lhes atribuir crucifixos em marfim, dos quais, conforme consta, o convento de São Francisco possui uma coleção. Naturalmente, tratava-se de cópias, que, por não ter relação alguma com a expressão artística desses homens, eram criteriosamente realizadas segundo o original. Nada tinham a acrescentar ao que não lhes pertencia como tradição religiosa, não interessando, então, aos frades, a contribuição pessoal do artista.

O PISO NA TRADIÇÃO ARTESANAL

Não é demais destacar, na diversidade dos elementos que decoram o interior da igreja de São Francisco, o significado que tem o piso da capela-mor. Estamos diante de uma técnica de pavimentação de grande eficácia no resultado, marcante, além disso, sob o aspecto de sua execução. Caracteriza-se pela criação de um revestimento estável colocado sobre o solo, de modo a obter uma superfície resistente ao uso. Convém, entretanto, que nos detenhamos na apreciação de sua gênese.

Na Antiguidade, essa técnica, com diferentes tipos de mármore, granitos e outras rochas, alcançou o máximo esplendor na Grécia, em Roma e, posteriormente, em alguns produtos pré-românicos, românicos e góticos, sendo aqui indispensável lembrar os cosmatas, hábeis marmorários romanos, do período entre os séculos 12 e 14. Torna-se, por conseguinte, oportuna a referência ao fato que a modalidade de piso que se impôs no final do século 16 renovava a mencionada tradição. São circunstâncias históricas que anunciam, na passagem aos tempos modernos, a difusão do uso das pedras, logo chegando a um clímax, com a decorativa barroca.

Dispondo de coleção especializada em rochas silicáticas e silíceas, provenientes de outras regiões, os Médicis⁴ decidiram fundar o *Opificio delle Pietre Dure*⁵, o que ocorreu em 1588. O objetivo, então, foi o de qualificar artesanalmente a mão de obra a ser empregada na execução do revestimento arquitetônico, do piso e paredes internas do túmulo da família, a capela Médicis, ou Capela dos Príncipes, anexa à basílica de São Lourenço, voltando-se, a mencionada manufatura, em seguida, à produção de objetos de arte, inclusive a glíptica, e trabalhando em função do mobiliário de alta qualidade e ebanisteria: planos de mesa, apliques, etc. A referida passagem pela manufatura florentina significou, efetivamente, um novo direcionamento para o uso da pedra com função decorativa.

À técnica foi dado o nome de *commesso*, participio passado do verbo latino *committere*, com o significado de unir, agregar, justapor. Trata-se, portanto, de obter um corte nas lâminas ou fatias de pedra previamente disponibilizadas, para que essas se encaixem de acordo com um preestabelecido desenho, onde são indicadas a cor, a forma e a dimensão.

⁶ A essas manufaturas, tornou-se naturalmente necessário adaptar-se ao uso das pedras macias, sobretudo os mármore coloridos, por questões de ordem prática e econômica.

A propósito da tradicional função dos pisos, o historiador suíço Jacob Burckhardt, estudioso da arte renascentista, nos esclarece que “*o tratamento monumental dos pavimentos nas igrejas se apropria, reinterpretando-os de maneira nova e original, dos modelos da Antiguidade*” (BURCKHARDT, 1991, p. 289). Um costume passado, da época paleocristã aos mosaicistas medievais romanos, era o de pavimentar as capelas particularmente faustosas com um mosaico puramente linear. Predominava o mármore branco, com o qual se usavam as pedras duras, o pórfido (rocha basáltica de um vermelho pigmentado) e o serpentino (rocha silicática verde com manchas de tonalidades variadas). Contam-se, em ambientes vaticanos, alguns dos mais marcantes exemplos. O tratadista Leon Battista Alberti prescreve: no *pavimentum*, antes de mais nada, “*linhas e figuras que façam referência à música e à geometria*” (BURCKHARDT, 1991, p. 289). E complementa sua indicação aconselhando a “*principalmente ocupar todo o pavimento com linhas e figuras musicais e geométricas, para que a mente dos presentes seja de todo modo atraída na direção da cultura*” (ALBERTI, 1485, Livro VII, cap. 10, em BURCKHARDT, cit., p. 374).

Mestres artífices, sobretudo florentinos, no pós-Renascimento, foram chamados a dirigir as manufaturas de pedras duras, que, sob o exemplo do “Opifício”, seriam seguidamente fundadas. Na cidade de Praga, no início do Seiscentos, semelhante instituição foi implantada por Rodolfo II; em 1667, uma outra passou a abrigar-se na manufatura dos Gobelins, em Paris, na corte de Luís XIV. O Real Laboratório das Pedras Duras napolitano foi fundado em 1738 por Carlos de Bourbon, que, posteriormente, tornando-se rei da Espanha, pretendeu transportar a produção para “Buen Retiro”, próximo a Madri.⁶

Em relação ao piso da capela-mor de São Francisco, ocorreu entre nós qualificá-lo, por analogia, como “alcatifa”, vocábulo de origem árabe que designa o tapete utilizado para revestir o chão nos dias de festa. O termo alternativo, “marchetaria”, derivado do francês *marqueterie*, é mais relacionado com a decoração de móveis ou embutidos de madeira em diferentes tonalidades, e inclui-se no trabalho do ebanista, enquanto o étimo português talvez mais direcionado ao trabalho em pedra é *tauxia*, também derivado do árabe *tauxiā* (bordar), de evidente cunho analógico.

O PISO DA CAPELA-MOR — ORDEM PRIMEIRA E ORDEM TERCEIRA

Os exemplares presentes em Salvador parecem querer demonstrar possibilidades alternativas dessa arte, em termos de composição. Limitando nosso exame, no caso presente, ao conjunto franciscano, temos relevantes aspectos.

O mencionado pavimento no presbitério da igreja conventual de São Francisco (Foto 8) “*veio de Portugal entre 1738 e 1741*” (FLEXOR, 2009, p. 265), de acordo com o *Livro dos guardiães*, sendo o primeiro no gênero em igrejas baianas. A composição se irradia, na simétrica divisão em quatro faixas, que produzem quatro áreas adjacentes à oval central. Aqui o folhame se distribui ao redor de uma flor estilizada, enquanto o mais amplo folhame das áreas laterais, reforçando o esquema decorativo, utiliza com eficácia o efeito de uma técnica



Figura 8: Teto em madeira entalhada na capela-mor da igreja conventual
Foto: Maurício Requião

incisória advinda da ourivesaria; trata-se da técnica do “nielo”, em que as incisões são preenchidas por um esmalte negro intenso. Algo semelhante podemos ver naqueles traços que acentuam o andamento concêntrico da distribuição do desenho. Não é demais lembrar a ourivesaria como uma arte guia, no período barroco.

A movimentada composição obtém o máximo proveito, a partir das possibilidades contrastantes da diversidade de aspecto da Pedra de Lioz, como o lioz branco, o encarnação – cujas manchas esbranquiçadas são atribuíveis a “*conglomerados fossilíferos de conchas e especialmente de moluscos*” (BORGHINI, 1989, p. 245), além do lioz do tipo amarelo de Negrais, e do calcário preto de Mem Martins.

Note-se que o referido motivo está disposto em movimentos ondejantes, quase caligráficos, a esses acrescentando-se, ainda, na própria pedra, a mudança de coloração do amarelo ao vermelho. Com essa característica, o tipo de Negrais aqui empregado “*localiza-se somente em Morelena, na região de Pero*

Pinheiro”. Digno de nota é o fato comprovado, em acréscimo, pelo testemunho da professora Zenaide C. Silva, que “*não se conhece outro exemplo de uso dessa transição de cor em uma mesma pedra nas igrejas portuguesas*”, como também “*nas igrejas da Bahia no espaço estudado*” (SILVA, 2008, p. 65).

Tal constatação, de certo modo, corresponde ao quesito da opção entre calcários (pedras macias) e rochas silicáticas (pedras duras). É evidente que aí se situa, igualmente, o problema da disponibilidade do material: como vimos, os portugueses trabalhavam com calcários originários de locais próximos, no próprio território. Adaptaram a técnica e o resultado estético à utilização do contraste colorístico que uma pedra pode oferecer com relação à outra, ao ser justaposta em mosaico.

No caso específico do antes descrito pavimento, a mudança de coloração em um único tipo de pedra tornou-se oportuna, não somente pelo resultado decorativo, mas ainda pelo efeito ilusionístico alcançado, ao acenar à volumetria do folhame acântico. Insinua-se, desse modo, a sensação que frequentemente se buscou no ambiente italiano, onde, entre arabescos ou isoladamente, pássaros emplumados, insetos, borboletas, guirlandas com flores e frutas, paisagens, etc., retratam um universo multicolorido, de conotação naturalística. São verdadeiras pinturas em pedra, em que, muitas vezes, a perfeição do detalhe impede que se distingam os pontos de junção entre diferentes pedras, confundidos com as mudanças de tonalidade de ágatas, lápis lazúli, jaspe, ônix, calcadônias, madeiras petrificadas, etc., o que não significa absolutamente a exclusão das pedras carbonáticas, a exemplo da malaquita, que é um carbonato básico de cobre, de dureza 4 e de aspecto estriado, com tonalidades de um verde intenso muito apreciadas.

Tais efeitos têm, porém, maior afinidade com as rochas silíceas, que trazem, em si, ajudadas, inclusive, pelas variações do corte, uma multiplicidade de

padrões, tonalidades e cores superior à dos calcários, em geral de aspecto bem mais homogêneo, característica que os torna excelentes pedras de revestimento arquitetônico.

Por conseguinte, o pavimento em questão propõe a importância testemunhal de uma técnica cuja variedade de efeitos foi muito além dos enquadramentos geométricos e estilizações. Ao calcário de Pero Pinheiro, devemos ter-nos possibilitado, com o duplo colorido que o tipifica, a oportuna inspiração.

Ressaltemos, contudo, constituir-se em fato realmente admirável esse que a pedra portuguesa, embora não superando um certo limite numérico, em sua tipologia aqui presente, assumia feições tão diferenciadas nas igrejas do Centro Histórico de Salvador, de modo a dar mesmo a impressão de ser bem mais numerosa. O encarnadão, por exemplo, é o indispensável recurso colorístico no lavabo da sacristia de São Francisco. Converte-se o mesmo em refinada tauxia no lavabo da Ordem Terceira e, se incluirmos os demais monumentos, ele, com tal frequência, apresenta-se, que parece ser o elemento condutor de um itinerário.

Passemos a uma análise da inserção desse piso no conjunto grandioso e, em especial, no recinto do presbitério em que se encontra. Ao examinarmos, em perspectiva histórica, os monumentos arquitetônicos, é constante verificarmos, nos pavimentos, a função de indicadores visuais das medidas que se relacionam com a distribuição do espaço, ou, mesmo, uma não ocasional correspondência compositiva com o teto, conforme a orientação renascentista.

Desde o forro da Biblioteca Laurenciana, em Florença – datado aproximadamente de 1529 e “*desenhado com grande riqueza de fantasia*” (BURCKHARDT, 1991, p. 297) por Miguel Ângelo –, cujo motivo se repete no revestimento do piso, aceita-se o fato que “*se existe um teto plano, adornado com suficiente riqueza, o pavimento deve corresponder ao desenho do teto*” (BURCKHARDT, 1991, p. 289). Entretanto, o teórico G. B. Armenini (ARMENINI, 1587, p. 158) se refere criticamente ao tipo de teto suntuoso que começava a afirmar-se na primeira metade do século 16. Prenunciava ele, então, com sua

análise, a gradual mudança do gosto estético na arte do Ocidente.

Podemos concluir, em consequência, após atenta observação, que, no referido pavimento em pedra na igreja de São Francisco, em Salvador, manteve-se a relação preconizada com o forro – aqui subentendida, porém, a adaptação dos elementos à nova linguagem do barroco. E dessa maneira, então, seu inserimento suscita o efeito de “*um reflexo em lago simulado*”, conforme já fora indicado por Carlos Ott (OTT, 1971, p. 39), no âmbito da historiografia baiana, efeito esse motivado pela correspondência dos ritmos curvilíneos, em ambas as composições, ou seja, entre a ornamentação do piso – este exibindo folhas de acanto que exaltam o núcleo compositivo em forma oval (Figura 9) – e o desenho



Figura 9: Pavimento de calcários portugueses na capela-mor
Foto: Humberto Rocha



Figura 10: Pavimento diante da capela-mor na igreja da Ordem Terceira de São Francisco
Foto: Humberto Rocha

dinâmico do forro em abóbada, na configuração geométrica de elipses entrelaçadas (Figura 8).

Nesse contexto, particulares aparentemente avulsos constituem-se parte de um *décor* que os assume. O conceito clássico de harmonia entre as partes é superado, então, por uma unidade que se utiliza da variedade quase como um desafio: uma orquestra com seus vários instrumentos exaltando a única mensagem.

No que se refere à Ordem Terceira, “o piso foi dado como pronto em 1834” (ALVES, 1948, p. 65). Cabe à escadaria direcionada ao altar-mor congregar os múltiplos elementos desse pavimento, na identificação entre estilo e matéria. Assim é que o motivo da oval alongada, diante do

altar-mor, dita a sequência de faixas como ondulações provocadas por um seixo jogado na água (Foto 10). Temos aí a contribuição das diferentes tonalidades dos calcários, predominando o lioz rosa claro que integra o pavimento, os degraus de acesso e os muretes laterais. Cabe ainda, ao mesmo lioz, a função de servir de base ao inserimento do mármore azul de Sintra, do lioz encarnação e do calcário preto de Mem Martins; a técnica do embutido ou embrechado adquire outro aspecto, por essa evidente relação figura-fundo. No piso da nave, alternam-se, em xadrez, o lioz branco e o mármore preto de Sintra (Figura 10, na margem inferior).

O CRUZEIRO

Os conventos da ordem franciscana apresentam o cruzeiro diante da igreja, centralizando o adro, como expressão do culto a tudo o que se refere à Paixão; servia à procissão da Via Sacra, especialmente durante a Semana Santa, justificando-se, por conseguinte, a presença dos signos alusivos ao evento.

Em madeira em sua versão original, o monumento, conforme o conhecemos atualmente, é realizado em Pedra de Lioz, um calcário português de local submerso, na época de sua formação, no período cretáceo (cerca de 120 milhões de anos), e “*hoje coincidente com a região de Lisboa e arredores, como Oeiras, Pero Pinheiro, Lameiras*” (SILVA, 2008, p. 24). Assim sendo, os fósseis e organismos marinhos que o integram participam de seu aspecto, atribuindo-lhe padrão e textura, com uma superfície que ganha fácil polimento. No caso específico, recorda-nos o marfim, matéria preciosa com a qual foram feitos tantos crucifixos em época barroca. Sua descrição mineralógica o define como um “*calcário microcristalino, por natureza fino, muito compacto e homogêneo, o que lhe confere propriedades físico-mecânicas adequadas ao uso como elemento estrutural de boa qualidade em construções*” (SILVA, 2008, p. 27).

O lioz de cor clara, identificado como lioz branco, de aparência cerosa, integra a estrutura dos mais importantes monumentos arquitetônicos de Portugal, a



Figura 11: Visão frontal do Cruzeiro de São Francisco
Foto: Maurício Requião

⁷ A identificação dos calcários portugueses presentes em Salvador se deve à geóloga de origem baiana Zenaide Carvalho Silva, que, exercendo seu magistério na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, trouxe-nos sua esclarecedora contribuição.

exemplo da Torre de Belém, Convento de Mafra e Mosteiro dos Jerônimos.

As diferentes colorações da mesma pedra, em seu variegado uso, são consequentes às condições locais em que se deu a formação e consolidação: temos o lioz rosa claro, o cinza, o encarnadão ou rosa escuro e o amarelo de Negrais⁷, “os padrões decorativos são determinados também pelo tipo de corte paralelo ou perpendicular à camada de rocha” (SILVA, 2008, p. 26).

No aspecto formal, vemos que a obra escultórica se exprime em estilo que associa o vocabulário rococó a elementos do neoclassicismo, constituindo a síntese elaborada pelo chamado estilo pombalino, na segunda metade do século 18 (Figura 11).

O novo senso triunfal é representado pela presença do laurel na confluência dos braços da cruz, como uma versão neoclássica da Ressurreição, vitória da vida sobre a morte; efeito que se prolonga na decoração das hastes em grinalda e concheado. O pano representado no relevo da base se relaciona, em sua disposição, com um elemento heráldico antigo, mas aqui integrando a liturgia da Paixão, conforme a inscrição latina que, como epígrafe, traz a frase recitada na Sexta Feira Santa: “ECCE LIGNUM CRUCIS IN QUO SALUS MUNDI PEPENDIT” – 1807. “Eis o lenho da cruz no qual pendeu a salvação do mundo.” Essa data inscrita, que se refere à implantação da obra, é coincidente com o centenário do início das atividades de reconstrução da igreja.

A elaboração estilística acrescenta vivacidade ao caráter emblemático, unindo o tensionamento dinâmico das nervuras à original solução dos arremates decorativos. A bem-sucedida sequência das relações entre suas partes – base em degraus modelados, pedestal e crucifixo – faz que o módulo se torne proporcional à unidade de medida das dimensões locais, incluindo-se à distância, nesse cenário, a fachada da igreja de São Francisco. O cruzeiro é, assim, o eixo de um assentamento planimétrico espontâneo e inédito, nas articulações com o Terreiro de Jesus e o adro da Ordem Terceira.

Ao analisarmos as várias expressões do emprego da pedra, em dois monumentos de nossa arquitetura, enfatizamos os percursos de uma difusão técnica e artística ao mesmo vinculada, merecedora de nossa atenção. Ao repensarmos o passado, torna-se indispensável estender nosso interesse às técnicas manufactureiras, estudo fundamental no intuito da preservação desses patrimônios, de sua compreensão e fruição. Os caminhos da utilização da pedra, incluídos na História da Técnica, requerem, assim, uma atenta sistematização.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Firenze, 1485.
- ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da congregação da Bahia*. Salvador: Mesa Administrativa, 1948.
- _____. *Pequeno Guia das Igrejas da Bahia*. Convento de São Francisco. Publicação da Prefeitura do Salvador, 1964.
- ARMENINI, Giovanni Battista. *De Veri Precetti della Pittura*. Ravenna, 1587.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.
- BORGHINI, Gabriele (a cura di). *Marmi Antichi*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. *L'Arte Italiana del Rinascimento*. Venezia: Marsilio Editori, 1992.
- CALENZANI, Lucio; CORBELLA, Enrico; ZINI, Renato. *Manuale dei Marmi, Pietre, Graniti*. Milano: Fratelli Vallardi Editori, 1988.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Frei Hugo; OFM (Orgs.). Igreja e convento de São Francisco da Bahia. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2009.
- GIUSTI, Annamaria (a cura di). *Splendori di Pietre Dure. L'Arte de corte nella Firenze dei Granduchi (catalogo della Mostra)*. Firenze: Giunti Editori, 1988.
- GÓIS, Antonio José de Faria. *Fatores determinantes do retábulo e sua morfologia na Cidade do Salvador*. 2005. 351p. Tese de doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- OTT, Carlos. Pisos de presbitérios e naves. In: *Curso monográfico sobre a origem étnica da arte baiana*. Salvador: UFBA, 1971. p. 34-52.
- ROSSI, Ferdinando. *La Pittura di Pietra*. Firenze: Ed. Banca Toscana, 1967.
- _____. *I Mosaici*. Milano: Alfieri e La Croix Editori, 1989.
- SILVA, Zenaide Carvalho. *O lioz português*. De lastro de navio a arte na Bahia. Rio de Janeiro, Brasil: Versal Editores; Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2008.

Nota do Autor

O presente tema foi anteriormente abordado em nossa tese de doutorado na FAUUSP, intitulada *Fatores determinantes do retábulo e sua morfologia na Cidade do Salvador*.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: dezembro 2011

Antonio José Faria Góis

Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA; mestrado em Crítica da Arte pela Universidade Internacional da Arte, Florença, Itália (reconhecido em nível de mestrado pela Universidade Federal da Bahia); especialização pelo “Opificio della Pietre Dure”, Florença, Itália; bolsista DER – CNPq. Bolsa de Fomento à Pesquisa. Ref. Processo: 3000529/96-1; doutorado em Estruturas Urbanas Ambientais, FAUUSP. Avenida Oceânica, n. 409, ap. 306, Edif. Barra Flat. Barra 40140-130 – Salvador-BA (71) 3264-4577/3326-0036 antoniojosefg@yahoo.com.br

scripted day.

१८. सोम एत एष

em forma de bilhete

my packing Di

Um d. girando a barra daquella banda por onde se podem entrar

58 brachis mea de dei palmis per brachia. Tempesta

141 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 142 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 143 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 144 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 145 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 146 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 147 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 148 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 149 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 150 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 151 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 152 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 153 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 154 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 155 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 156 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 157 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 158 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 159 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 160 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 161 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 162 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 163 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 164 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 165 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 166 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 167 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 168 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 169 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 170 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 171 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 172 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 173 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 174 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 175 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 176 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 177 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 178 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 179 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 180 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 181 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 182 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 183 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 184 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 185 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 186 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 187 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 188 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 189 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 190 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 191 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 192 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 193 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 194 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 195 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 196 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 197 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 198 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 199 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 200 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 201 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 202 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 203 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 204 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 205 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 206 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 207 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 208 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 209 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 210 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 211 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 212 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 213 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 214 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 215 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 216 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 217 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 218 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 219 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 220 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 221 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 222 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 223 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 224 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 225 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 226 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 227 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 228 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 229 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 230 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 231 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 232 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 233 **V** **A** **D** **N** **V** **C**

Indirizzo di Roma, senza firma

Montarba, Ed.

скалито декубри

i. accipiens N. 2

reunia, sua p...

Finco Libras 500

recipiente de roca

4 Feb 1971

4250

er alix

41

klas/c

7. 2. a depo

1899

W. E. M. a

и тогда мы
задача:

Amey.